Friedrich Klose
(geb. Karlsruhe, 29. November 1862 – gest. Ruvigliana, 24. Dezember 1942)

Das Leben ein Traum
(1896)
Symphonische Dichtung
für rezitierenden Dysangelisten, Frauenchor, Solobratsche, Orchester, Bläser-Fernorchester und Orgel

I. Satz (p. 3)
II. Satz (Über allen Zauber Liebe) (p. 33)
III. Satz (p. 59) / attacca:
IV. Satz. Finale. Triumphmarsch (p. 104) – Monolog des Dysangelisten (p. 109) –
Melodram (p. 110) – Trauermarsch (p. 122)

Vorwort

Friedrich Klose wird stets genannt, wenn die Frage zu beantworten ist, wer namhafte Schüler Anton Bruckners gewesen seien. Er steht geradezu exemplarisch für jene Komponisten, auf deren Namen man immer wieder stößt, von denen jedoch so gut wie nie etwas zu hören ist. Zu jenen Zeiten, als er schöpferisch fruchtbar war, war dem nicht so. Doch ist sein vorzeitiges Verstummen zweifellos mit ein Grund dafür, dass er bereits zu Lebzeiten weitgehend vergessen wurde. Nach Vollendung der 1918 bei der Universal Edition erschienenen Fünf Gesänge nach Giordano Bruno sah Klose sein Schaffen als abgeschlossen an. Mithin gibt das 1921 in der von seinem angesehenen jüngeren Komponistenkollegen Hermann Wolfgang von Waltershausen (1882-1954) herausgegebenen Reihe ‚Zeitgenössische Komponisten' im Dreimasken Verlag München erschienene Bändchen ‚Friedrich Klose' von dem Münchner Tonkunst-Professor und Kapellmeister Heinrich Knappe durchaus Auskunft über Kloses Gesamtwerk, ohne dies irgendwie erkenntlich werden zu lassen. Diese kleine, unter Mitwirkung des Meisters entstandene Monographie ist denn auch heute das Standardwerk der Klose-Forschung. Knappe berichtet, dass Klose „selbst feststellt, dass bei seinem Schaffen drei Momente für das Zustandekommen eines Kunstwerkes zusammenwirken müssen, ein inneres Erlebnis, seine künstlerische Gestalt-Annahme und die musikalische Inspiration". Im Nachwort konstatiert Knappe: „Während Pfitzner auf die Romantiker Weber und Schumann hinweist, Reger in seiner engen Verbindung mit Bachs Kunst dem typisch Romantischen fernesteht, gehören Klose und Richard Strauß zu den Neuromantikern. Bei Wagner, dem Hauptvertreter dieser Schule, finden sich Mozartische Züge und solche des späten Beethoven. Strauß' Muse nun ist diesen Mozartischen Zügen verwandt, Kloses Kunst dagegen geht von der Beethovenschen Seite in Wagner aus. […]

Das Unitätsprinzip ist für Kloses Schaffen typisch. Indem er mit je einem Werke für eine Gattung auf den Plan tritt, legt er gleichsam seine endgültige Stellungnahme zu ihr fest. Dies ist gewiss der tiefste Grund für diese seltsame, bis heute einzig dastehende Erscheinung. Wohl wäre auch Klose imstande, sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens zu tummeln; denn sowohl seine Erfindungskraft wie seine technische Meisterschaft sind über jeden Zweifel erhaben; aber sein künstlerisches Gewissen erlaubt ihm geradezu nicht, die einzelnen Stationen seines Werdegangs auf den verschiedenen Gebieten an die Öffentlichkeit zu bringen. Sein Ringen, das erst dann endet, wenn er sich mit dem einzelnen Werke klare Rechenschaft über seine Auffassung von dem Wesen der Gattung gegeben hat, spielt sich nur in seinem Innern ab. Diese Tatsache hängt aufs Engste mit seiner äußerst peinlichen und unerbittlichen Selbstkritik zusammen, der Eigenschaft, die auch den Lehrer Klose auszeichnete und die ihn bei genauer Abwägung aller Möglichkeiten im Verein mit seinen Schülern nach dem möglichst vollendeten Ausdruck suchen ließ. Im Unterricht zeigte er auch seine Begeisterung und seinen offenen Sinn für alles Wertvolle in der Musik, was zu allen Zeiten, auch in der Gegenwart von seinen Zeitgenossen geschaffen worden ist. Diese Tatsache zeugt von einer Persönlichkeit, die, ohne ihr eigenes Schaffen als das allein wahre zu bezeichnen, sich als Mitkämpfer zur Erreichung des Höchsten betrachtet und die darum der Kunst um ihrer selbst willen huldigt, sie aber nicht als Mittel zur Frönung der eigenen Eitelkeit auffasst."

Knappe eröffnet den biographischen Teil wie folgt: „Friedrich Klose ist nur als Komponist an die Öffentlichkeit getreten; denn abgesehen davon, dass er einige Male das Podium betrat, um etwa bei einem schweizerischen Tonkünstlerfeste seine Messe oder das Vidi aquam zu dirigieren, hat er sich von dem Treiben des nachschaffenden Künstlertums ferngehalten." Klose, Sohn eines k. k. Hauptmanns, verlor früh seine Mutter, deren Klavierspiel und Gesang die ersten bleibenden musikalischen Eindrücke sein sollten. Knappe berichtet, für Klose sei Musik, was uns „in eine bess're Welt entrückt und uns den Himmel bess'rer Zeiten erschließt", und bei ihrem Hören habe er stets ‚bildhafte Vorstellungen". Des öfteren hört er den Trauermarsch aus Beethovens ‚Eroica' bei Begräbnissen als militärische Harmoniemusik. Mit sieben Jahren erhält er ersten Violinunterricht, doch „empfand er den monodischen Charakter der Violine als einen Mangel". Wagners ‚Lohengrin' und Bachs ‚Matthäus-Passion' hinterlassen unauslöschliche Eindrücke, und er schreibt ohne Unterweisung erste Kompositionen: Es „werden im Laufe der nächsten Jahre symphonische Dichtungen, Szenen, ja ganze Akte von Opern, zu denen er sich selbst den Text schrieb, fertiggestellt; sie sind der Niederschlag des Studiums der Klavierauszüge zum ‚Lohengrin' und zur ‚Matthäuspassion' und der Eindrücke, die Berlioz' ‚Fee Mab' und Liszts ‚Les Préludes' im Konzertsaal auf ihn machen." Vinzenz Lachner (1811-93), der jüngere Bruder Franz Lachners und konservative Lehrmeister

am Großherzoglich Badischen Konservatorium in Karlsruhe, wird sein erster Theorie- und Kompositionslehrer. Klose liebte Wagner und Liszt, und Knappe berichtet: „Lachner beging schon bei der ersten Begegnung den Fehler und die Unvorsichtigkeit, die Meister, an denen der angehende Kunstjünger mit höchster Verehrung hing, lächerlich zu machen […] Mit Groll schieden Lehrer und Schüler nach eineinhalb Jahren voneinander. Klose, der das Dogma von der Unfehlbarkeit der alten Harmonielehre durch die Werke der Neuromantiker erschüttert sah, verurteilte seinen Lehrer als einen Philister, Lachner andererseits sprach dem Schüler, der wahrscheinlich infolge des fortwährenden in seinem Innern sich abspielenden Kampfes zwischen Theorie und Praxis nicht recht vorwärts kam, die musikalische Begabung ab.“ Felix Mottl (1856-1911), ab 1881 erster Hofkapellmeister in Karlsruhe und später einer der großen Verehrer von Kloses Kunst, bekam die symphonische Dichtung ‚Jeanne d'Arc' zu sehen, war von der Instrumentation beeindruckt und schlug Klose vor, bei Anton Bruckner am Wiener Konservatorium zu studieren. Doch Klose, bislang nur am Klavier und der Geige einigermaßen ausgebildet, führte zunächst sein Studium generale an der Genfer Universität fort. Dort unterrichtete ihn der als Klavierlehrer berühmte Adolf Ruthardt (1849-1934), zu dessen Schülern auch Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) und Joseph Haas (1879-1960) zählten, und brachte ihm grundlegend die Technik der Fugenkomposition bei. 1884 hatte Klose große Erfolg mit der Aufführung seiner symphonischen Dichtung ‚Loreley' in Genf, doch empfand er den Mangel umfassenden Könnens und begab sich nunmehr nach Wien. Knappe führt aus: „In den dreieinhalb Jahren, von Januar 1886 bis Juli 1889, lehrte Bruckner nur die Beherrschung des Satzes; Unterweisungen in Formen- und Instrumentationslehre erfolgten nicht. So blieben die wenigen praktischen Fingerzeige, die Provesi [sein Klavierlehrer und Solocellist des Genfer Orchesters] dem Komponisten der Ouvertüre zu einer Oper ‚König Elf' gab, der einzige Unterricht in Instrumentation. […] Obwohl Bruckner prinzipiell allen kompositorischen Versuchen seiner Schüler während ihrer theoretischen Ausbildung ablehnend gegenüberstand, lockte es doch Klose, die Beschäftigung mit Harmonieaufgaben […] durch Komponieren zu unterbrechen. […] Ein Symphoniesatz kam über die Anfänge nicht hinaus. Klose war ungefähr seit einem halben Jahr Schüler Bruckners und verbrachte eben seine Sommerferien in Thun in der Schweiz, als Liszt starb. Den nach Wagners Tod einzigen noch lebenden Führer der neudeutschen Schule persönlich kennen zu lernen, hatte Klose in seiner Schüchternheit versäumt. […] Sofort kam ihm der Gedanke, seiner Verehrung für den Meister durch Komposition einer Messe Ausdruck zu verleihen. Das Werk wurde bald in Angriff genommen und noch während der Studienzeit bei Bruckner, der nach Kloses Mitteilung nie eine Note davon sah, vollendet.“

Zur Uraufführung gelangte Friedrich Kloses Messe in d-moll op. 6 im Frühjahr 1891 in Genf unter der Leitung von Leonetto Banti, dem er dann seinen 1892 komponierten ‚Elfenreigen' nach der ersten Szene aus dem zweiten Teil von Goethes ‚Faust' widmen sollte. Abgesehen von einigen Gesängen, sind die weiteren Werke Kloses schnell genannt: dem ‚Elfenreigen' folgt noch im selben Jahr der ‚Festzug' für großes Orchester. 1896 vollendet er sein symphonisches Hauptwerk, die symphonische Dichtung ‚Das Leben ein Traum' auf das Motto Julius Bahnsens (1830-81) „Wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muss sein Herz selber zum Schreibzeug machen“. 1902 folgt die Oper, doch sie heißt „eine dramatische Symphonie“: ‚Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau' auf ein Libretto von Hugo Hoffmann. 1907 erscheint bei Peters Präludium und Doppelfuge für Orgel (Choral am Schluss mit 4 Trompeten und 4 Posaunen), und 1911 vollendet Klose die Heine-Vertonung ‚Die Wallfahrt nach Kevelaar' für Deklamation, Chöre, Orchester und Orgel. Im selben Jahr veröffentlicht Peters sein Streichquartett in Es-Dur ‚Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister'. 1912 findet ‚Ein Festgesang Neros' nach Victor Hugos Gedicht ‚Un chant de fête de Néron' für Tenorsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel seinen Abschluss. 1917 vollendet Klose die Vertonung der 1905 entstandenen mystischen Dichtung ‚Der Sonne-Geist' von Alfred Mombert (1872-1942) für Soli, Chöre, Orchester und Orgel, der im Jahr darauf noch die seiner Frau gewidmeten fünf Giordano Bruno-Gesänge mit Klavierbegleitung folgen (beide letzten Werke erschienen bei der Universal Edition in Wien im Druck).

Als Klose 1906 von Hans Huber (1852-1921), dem führenden Tonsetzer der Schweiz, gebeten wurde, am Basler Konservatorium zu unterrichten, erreichte ihn nach der Zusage die Berufung als Nachfolger des allzu früh verstorbenen Ludwig Thuille (1861-1907) an die Akademie der Tonkunst in München. Klose wirkte daraufhin ein Jahr lang in Basel, bevor er nach München ging, wo er bis 1919 unterrichtete und Max Butting (1888-1976), Wilhelm Petersen (1890-1957) und Paul Frankenburger (Paul Ben-Haim, 1897-1984) zu seinen Schülern zählten. Danach ging er in die Schweiz, wo er 1942 zum Ehrendoktor der Universität Bern ernannt wurde und kurz darauf in seinem Domizil am Luganer See verstarb.

Zeugnisse und Beurteilungen

Viele Musikfreunde und -kenner unter den Wagnerianern empfanden Klose als einen der wesentlichsten Tonschöpfer der Zeit. Andere sahen sein Schaffen als problematisch an. So berichtet der Komponist Joseph Suder (1892-1980), der in München bei Klose studierte, in seiner ‚Autobiographischen Skizze: „Klose, ein Bruckner-Schüler, hatte sich durch ein hübsch instrumentiertes Orchesterstück 'Elfenreigen' und seine Oper 'Ilsebill' einen geachteten Namen als Neutöner gemacht. Später lernte ich noch seine Oratorien 'Ein Festgesang Neros' und 'Der Sonne Geist' kennen. Was war damals ein Neutöner? Es war die Zeit, in der die Richtungen Schumann-Brahms gegenüber Wagner-Bruckner-Strauss standen und ihre Anhänger sich aufs heftigste bekämpften. Klose stand so völlig auf dem Boden Wagner-Bruckner, dass er für Brahms keine Spur von Verständnis oder gar Hochschätzung hatte und mehr noch, dass er laut eigener Aussage für die Klassik und Vorklassik, die er mehr oder minder nur als Vorstufen zu seinem Ideal ansah, nicht viel Interesse hatte und z. B. die ganze Kammermusik als etwas Untergeordnetes und keines genauen Studiums für würdig hielt. Sein Ausspruch »Brahms bedeutet keinen Fortschritt in der Musik« war mir, dem inzwischen Brahms (auch durch meinen Klavierlehrer

Prof. Roesger) zu einem meiner Leitsterne geworden war, ein schweres Ärgernis und Grund dafür, dass mein Verhältnis zu Klose erst am Ende meiner Studienzeit etwas wärmer wurde."
Sehr interessant ist der Bericht Max Buttings (1888-1976), der kurze Zeit in München bei Klose studierte (in seiner autobiographischen Darstellung 'Musikgeschichte, die ich miterlebte'; Berlin 1955): "Ich habe noch den Kampf zwischen Wagnerianern und Brahmsianern deutlich gespürt. Richard Strauss fand in München allerdings sehr schnell Anerkennung, wobei sicher der Lokalpatriotismus ein Wort mitsprach. Im Jahre 1909 etwa konzentrierte sich das Interesse für 'neuen' Stil auf Pfitzner, Reger und Klose. Jeder von ihnen hatte seine kräftige und aktive Anhängerschaft, die auch für Aufführungen sorgte. Da Klose sehr langsam komponierte, setzten beispielsweise seine Freunde durch, dass der langsame Satz seines Streichquartetts aufgeführt wurde, ehe das ganze Werk vollendet war. Die Eigenart Kloses charakterisiert wohl am besten ein Hinweis von ihm selbst: er machte uns einmal im Unterricht darauf aufmerksam, dass in seinem Streichquartett keine Note vorkäme, die nicht entweder thematisch oder motivisch sei."

Walter Niemann (1876-1953) schrieb 1913 in seiner damals weit verbreiteten Studie 'Die Musik der Gegenwart' (Berlin, 1915) über Klose als: "…des dritten Dramatikers der Münchener Moderne […] wo seine Stärke liegt: im symphonischen und chorischen Schaffen großen Stils. […] Schon seine Frühwerke, die symphonische Dichtung Das Leben ein Traum mit Orgel, Frauenchor, Deklamation und Bläsern, sein weniger die neckischen und humoristischen, als die lyrisch zarten und sinnigen Seiten von Pucks Zauberreich betonender Elfenreigen hat das erwiesen. Durch ihn zieht an Liszts, Wagners und Bruckners Hand auch Berlioz, und zwar charakteristischerweise der Waldesromantiker des Sylphentanzes und der Fee Mab, in das moderne München ein. Zeigt sein Ringen um neue Formen, die das ihm versagte eigentlich dramatische Element auf andren Wegen suchen […], stark experimentellen Charakter, so ist seine Musik desto weniger problematisch. Sie ist durch und durch ehrlich, warmblütig, empfunden und natürlich. Den neuromantischen Stimmungsdramatiker und Brucknerschüler kennzeichnet die gesunde ruhige Breite seiner Themen und ihrer Entwicklungen, der satte, tiefleuchtende Glanz des Kolorits. Den treuen Jünger Wagners selbst in seiner Kammermusik, die Art dieser Entwicklungen, die gern seine Themengruppen und ihre Fortführungen in großen Sequenzen der 'unendlichen Melodie' annähert. In dieser Breite, diesem wundervoll flutenden melodischen Strom, dieser Berliozianisch schweren und reichen, originellen Rhythmik, dieser phantastischen Romantik seiner Naturbilder liegt etwas, was durch ihn von Bruckner her in die Münchener Moderne eintritt: eine trotzige Elementarkraft der Musik."

Adolf Weißmann (1873-1929) bestätigt in seiner zentralen Abhandlung 'Die Musik in der Weltkrise' (Stuttgart, 1922) seinen Ruf als unnachsichtig urteilender Kritiker, vor dem Strauss und Mahler nicht bestehen konnten, und natürlich auch Klose, aus teils ganz anderen Gründen, nicht: "Zwitterhaft bleiben Wesen und Technik dieses gewiss nicht gewöhnlichen Menschen. Dilettant ist er nicht, aber auch kein Meister der Form. Dieser Form, die er sich nach seinem schöpferischen Willen selbst immer erschaffen musste, widerspricht auch schon sein Wesen. Den Romantiker wie den Programmatiker lähmt der Ideologe. Bayreuth steckt ihm in den Gliedern, und was er an Phantasie besitzt, ist durch die Dreiheit Wagner, Liszt, Berlioz in der Entwicklung gefährdet. Er ist enthaltsam von Natur und aus Verantwortungsgefühl. Er will einen Typus für jede Gattung hinstellen. Aber nichts Endgültiges entsteht. Immer ist die anregende Idee stärker als die musikschöpferische Begabung. Für die sinfonische Dichtung 'Das Leben ein Traum' sind Motto und mitzeugender Gedanke dem pessimistischen Philosophen Julius Bahnsen entliehen. Man sieht: wir sind zwar etwas weiter, doch nicht weit genug von Schopenhauer entfernt. 'Ilsebill', ein Bühnenwerk, ist die dichterische Verwertung eines vom Vater des Komponisten zurückgelassenen Entwurfes. Märchen und tiefere Bedeutung: die Idee von schwindelndem Aufstieg und jähem Sturz, an dem Fischer und seiner Frau bewiesen. Aber weder die Bühne noch der Konzertsaal verlangen dauernd danach. 'Der Sonne-Geist' für Soli, Chöre, Orchester, Orgel gründet sich auf eine allzu tiefsinnige Dichtung Alfred Momberts. In allen diesen Werken will Klose formschöpferisch sein: In der sinfonischen Dichtung wird ein sprechender Dysangelist eingeführt, 'Ilsebill' ist eine dramatische Sinfonie, 'Der Sonne-Geist' ist dem Wesen des Oratoriums entrückt. Und weder Präludium und Doppelfuge, am Schluss mit vier Trompeten und vier Posaunen, den Manen Bruckners dargebracht, noch das Es-Dur-Streichquartett […] kann die innere Brüchigkeit verleugnen. Der vorwärtsdrängende Geist wird von einer trotz aller Seitenblicke ins Moderne unzweifelhaften Normalmusik Lügen gestraft, und nur selten reicht die Kraft zur Zusammenfassung aus. Der Mangel schöpferischer Sinnlichkeit ist offenbar."

Einen ganz anderen Eindruck erhält 13 Jahre früher, wer 'Die deutsche Musik der Gegenwart' (München, 1909) von Rudolf Louis (1870-1914) liest: "Aus dem großen Kreis der Brucknerschüler hat sich außer Mahler nur noch ein einziger auf dem Gebiete der Symphonie hervorgetan: Friedrich Klose. Seiner dramatischen Symphonie 'Ilsebill', die nur ihrer zwar nicht unmotivierten, aber doch irreführenden Titelbezeichnung nach hierher gehört, wurde schon gedacht. Früher als sie (1896) entstand ein Werk, das nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch eine Symphonie ist, vom Komponisten aber (des durchaus 'programmusikalischen' Inhalts wegen) 'symphonische Dichtung' genannt wird: 'Das Leben ein Traum'. Mit Mahler hat der Symphoniker Klose eines gemeinsam: dass er nämlich zu den ganz wenigen deutschen Komponisten gehört, die durch Berlioz unmittelbar (und nicht nur *via* Wagner und Liszt) beeinflusst wurden, und zwar derart, dass das Vorbild in ihren Werken deutlich erkennbar nachzuweisen ist. Im übrigen lassen sich kaum größere Gegensätze denken, als sie in diesen beiden zutage treten. Äußerlich gesehen, ist Mahler in höherem Maße als sein jüngerer Studiengenosse ein Vertreter der Brucknerschen Schule. Denn weder von Bruckner-Reminiszenzen, wie sie bei Mahler nicht selten sind,

noch auch von einer Entwicklung des formalen Typs der Brucknerschen Symphonie lässt sich in Kloses symphonischem Werke etwas verspüren. Aber, wie schon angeführt: das, was Mahler mit Bruckner verbindet, ist eben bloß äußerlich. Dagegen hat Klose das Wesentliche mit seinem Lehrer und Meister gemein, dass er einer von denen ist, deren Kunst wohl eine Meinungsverschiedenheit über ihre Größe und Bedeutung, aber ganz und gar keinen Zweifel über ihre Echtheit erlaubt. Und darin steht Klose unter den zeitgenössischen Komponisten nahezu einzig da, dass er nirgends und in nichts anders erscheinen will, als er ist. Keiner ist weiter entfernt von jeglicher Art von Pose und Affektation. Klose ist weder die stärkste noch auch die eigenartigste schöpferische Begabung der Gegenwart, wohl aber unter denen, die als bedeutend anerkannt werden dürfen, die schlichteste. Für das, was er sagen will, wählt er immer den einfachsten und natürlichsten Ausdruck, und wenn der Gedanke oder die Stimmung, die er in Tönen wiedergeben will, gerade einmal derart sind, dass sie auch schon andere vor ihm zum Ausdruck gebracht haben, so zieht er es vor, sich ruhig an diese seine Vorgänger anzulehnen, statt durch eine forcierte Originalitätssucht zur Fälschung des auszudrückenden Inhalts sich verleiten zu lassen. Das gibt Kloses Tonsprache den Charakter jener anständigen Sachlichkeit, durch die sie sich so vorteilhaft auszeichnet, und die sich freilich nur der leisten kann, der weiß, dass er etwas Eigenes zu sagen hat, und dass er auch da, wo er nicht gerade noch nie Dagewesenes sieht und gestaltet, durch die Art und Weise, wie er es sieht und gestaltet, seinen künstlerischen Gebilden den Stempel persönlicher Eigenart aufzudrücken vermag."

Das Leben ein Traum

Es ist gar nicht so einfach, heute einen Zugang zu den geistig-seelischen Voraussetzungen zu gewinnen, die den Ausgangspunkt für Friedrich Kloses symphonische Dichtung bildeten. Grundsätzlich wurde er zu seinem Programm von der pessimistischen Philosophie Julius Bahnsens (1830-81) angeregt, wie dieser sie – zunächst anonym "von einem Geweihten" (besagte wohl "…dem Tod Geweihten") – in seiner 1879 bei Theobald Grieben in Berlin erschienenen Schrift 'Pessimisten-Brevier. Extractum vitæ' gleich einem fatalen Vermächtnis hinterlassen hatte. Bahnsen war ein höchst streitbarer Mann, von unerhörter Gründlichkeit und hochkomplexem Erkennsnisdrang. Er ist heute den Philosophie-Historikern bekannt als Begründer der Charakterologie und einer 'real-dialektischen' philosophischen Methode, die er zunächst in seinen 'Beiträgen zur Charakterologie' (1867) vorstellte und dann in Werken wie 'Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt' (1880) weiterentwickelte. Ausgehend von seinem Lehrmeister Schopenhauer, versuchte er, dessen Monismus mit der Dialektik Hegels zu verbinden, indem er zwar den von Schopenhauer herausgearbeiteten Willen als Grundlage der Dynamik der Welt bestehen ließ, jedoch die unendliche Aufgespaltenheit des Willens der Individuen präzise herausarbeitete. Demzufolge ist nicht nur die Wirklichkeit ein fortwährender Kampf der unvereinbaren Gegensätze, sondern auch das Innere eines jeden Menschen ist dem unauflöslichen Widerspruch in sich selbst, der Permanenz der 'Willenskollision', verfallen. Eine Erlösung der endlos einander bekämpfenden 'Willenhenaden' schließt Bahnsen aus, und da die unaufhörliche Existenz des Widerspruchs demzufolge das Grundwesen der Welt bildet, resultiert aus all diesen bitteren Erkenntnissen eine 'tragische Weltordnung'. Freilich, auch die Ausweglosigkeit findet Wege, und 1877 erschien in Tübingen Bahnsens 'Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen'. Man versteht, diese Thematik ist zeitlos, doch ist es nicht immer einfach, den Einstieg in den Diskurs der Epoche zu finden, aus welchem dann unorthodoxe Geister wie George I. Gurdjieff oder später Jiddu Krishnamurti, bis heute von der orthodoxen westlichen Philosophie ausgeklammert, andere Wege gehen sollten.

Klose schrieb seine Tondichtung 'Das Leben ein Traum' 15 Jahre nach Bahnsens Tod, als die Diskussion noch hochaktuell und das mit dem derart kultivierten Pessimismus verbundene Lebensgefühl noch ganz gegenwärtig war. Vorangegangen waren die Vollendung seiner 1891 uraufgeführten Messe, mit welcher er zur Reife der Meisterschaft gefunden hatte, 1892 der 'Elfenreigen' über die erste Szene aus Goethes Faust II als erstes reines Orchesterwerk und der 'Festzug' für großes Orchester, zunächst intendiert als Finale einer nicht ausgeführten symphonischen Dichtung, sowie die Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) gewidmete 'Elegie' op. 7 für Violine (oder Bratsche) und Klavier. Heinrich Knappe schreibt in klarer Übereinstimmung mit der Sichtweise des Komponisten über 'Das Leben ein Traum', dieses zweite große Werk Kloses:
"Das dem Werke beigegebene Motto, ein Wort des Pessimisten-Philosophen Julius Bahnsen 'Wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muss sein Herz selber zum Schreibzeug machen,' drückt deutlich aus, dass diese symphonische Dichtung der künstlerische Ausdruck eines oder vielmehr der Summe vieler schmerzlicher Erlebnisse ihres Schöpfers ist. Die Vergänglichkeit, ja Nichtigkeit des menschlichen Daseins, die Hinfälligkeit der Freude wie die häufige Nutzlosigkeit des Kampfes um ideelle Güter erfährt jeder, der mit zu hoch gesteckten Erwartungen an das Leben herantritt, wenn er auch eine ungewöhnliche Energie zur Erreichung des Vollkommenen einsetzt; wie hätte da ein Klose, der von Anfang seiner Künstlerlaufbahn das Streben nach der Vollkommenheit und nach dem Wahren als Wahlspruch auf seine Fahne schrieb, die sein Innenleben schwer treffende Erfahrung nicht machen sollen […] Ich sprach absichtlich von dem allgemein künstlerischen, nicht allein von dem musikalischen Ausdruck; denn Klose bedient sich in dem vorliegenden Werke nicht allein der Musik als Ausdrucksmittels, sondern er nimmt auch den reinen Sprechton zur Mitteilung seiner Ideen zu Hilfe: er führt den 'Dysangelisten', den Verkünder der unfrohen Botschaft, ein, der bei erreichter Selbsterkenntnis die Verneinung des Willens zum Leben ausspricht. Bahnsen begründet das Ergebnis des verwirklichten Willens mit folgenden, in der Symphonie nicht verwendeten Worten [aus dem 'Pessimisten-Brevier']: 'Zuweilen wissen wir weder mehr, wie reich wir gewesen, noch wie arm wir gegenwärtig sind, sondern nur noch, dass wir nimmermehr glücklich sein können – bloß, weil wir es einmal gewesen.'

Das Werk hat vier Sätze. Die ersten drei sind rein instrumental, im vierten kommen der zuerst allein, dann mit Orchesterbegleitung sprechende Dysangelist und dreistimmiger Frauenchor hinzu. Das Orchester setzt sich aus zweifachen Holzbläsern, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Glockenspiel, Xylophon, Harfen, Streichinstrumenten, Orgel und Schlagzeug innerhalb und einem Bläserorchester (mit Serpent) und Glocken außerhalb des Konzertraums zusammen. 'Die Ausführenden bleiben insgesamt dem Auge des Hörers verborgen.' Von der anderen Vorschrift, dass der Konzertraum verdunkelt werden soll, hat Klose später wieder Abstand genommen."

Knappe gibt im Folgenden einen Überblick über die abstrakte Programmatik, in welcher das Fazit des in (unbeabsichtigter) freier Sonatenform geschriebenen dramatischen Kopfsatzes, der "nicht ganz zuversichtlich" schließt, lautet: "Schon hat der Jüngling die ersten bitteren Lebenskämpfe hinter sich, schon musste er seine kühnsten Hoffnungen immer mehr verblassen sehen, schon steht er am Grabe manches stolzen Wunsches. Da lockt von neuem das Leben."

Der zweite Satz, 'Sehr langsam', schildert Liebeswerbung und Liebesvereinigung, doch "ein scharf dissonierendes Harfenglissando reißt die Episode ab, auf die späteren Worte des Dysangelisten hinweisend: 'Ein Wahn! Dahin gleich einem Harfenton, vom Windeshauch entführt!' Aber von neuem nimmt die üppige Atmosphäre die Sinne der Liebenden umfangen. Immer drängender, stürmisch, in tiefen, nach und nach immer rascheren Atemzügen – ausgedrückt durch raschen Wechsel von 6/8, 5/8, 4/8, 3/8 und 2/8 Takt und durch Kombination des Hauptthemas mit seiner Umkehrung – steigert sich die Leidenschaft bis zur rasenden Liebesglut seligen Weltvergessens. Umso jäher ist der Sturz von dem Höhepunkt, der sich 'mit maßlosester Kraftverschwendung' im ganzen Orchester mit schwirrenden Holzbläser- und Glockenspieltrillern entladen hatte, umso schaler ist die Ernüchterung, und ein heftiger Ekel (gestopfte Hörner) vor der durchlebten Sinnenlust ergreift den Gesättigten."

Nachdem die Liebesszene des langsamen Satzes "wie ein Traum" dahingesunken ist, "überkommt den Menschen eine öde Stimmung", der dritte Satz mit seinen schwankenden Eindrücken beginnt. Und siehe, "aus weitester Ferne lockt das Ziel, 'die stolze Burg mit ihren blinkenden Zinnen, vom Tatendrang erbaut auf siegverheißender Hoffnungen sonniger Höh'"; in atemraubendem Laufe (rascher Wechsel von ¾, 2/4 und 4/4 Takt) eilt der Mensch ihm zu, hastig sucht er das Glück zu erhaschen, das bald fern, bald nah sich ihm zeigt; da tritt eine Stockung ein. Pedanten stellen sich dem Kühnen entgegen, hemmen seinen Lauf: eine trockene Doppelfuge über ein aus dem Lockruf hervorgehendes Thema moralisierenden Charakters, zu dem sich wie ein Hohn das Thema der Zuversicht aus dem I. Satze 'schulmeisterlich' gesellt, schildert sarkastisch diese Situation. Aber tapfer ringt sich der Kämpfer durch – die Engführung des I. Fugenthemas über dem Orgelpunkt a veranschaulicht dies trefflich –, er schüttelt die Fesseln ab und von neuem beginnt das atemlose Hetzen. Um ihn zur höchsten Kraftentfaltung anzuspornen, ertönt leise eine weiche, bezaubernde Melodie der Hoffnung, des 'lichten Engels'. Der Kämpfer fühlt, dass ihn die Kraft nicht im Stiche lassen wird; freudig bewegt lässt er den Siegesruf erschallen. Noch ein kühner Anlauf (Harfenglissando nach oben), mit dem nächsten Schritt wird das Ziel erreicht sein – da dröhnt ihm 'mit zermalmender Bestimmtheit' in allen Bläsern und Pauken das 'Halt' entgegen. Mit beißendem Spott verhöhnen die staccato aufsteigenden Holzbläser und Geigen den wiederholten Versuch, das Ziel zu erzwingen, da sinkt der Kämpfer ernüchtert zu Boden: auch der Lebenskampf, das Streben, in unsterblichen Werken weiterzuleben – alles ist nur ein Wahn, ein Trug, ein in nichts zerrinnender Traum. Auf diese furchtbarste Enttäuschung kann es nur den Willen zur Verneinung des Lebens geben."

Folgerichtig hebt das epilogartige Finale im Bläser-Fernorchester mit dem zum Trauermarsch umgedeuteten 'Motiv des Tatendrangs' aus dem Kopfsatz an, bevor das Hauptorchester übernimmt: "Jäh bricht die Musik ab. Der Dysangelist erhebt seine Stimme und spricht in längerem Monolog [den Klose in der Folge noch ein wenig abänderte und dergestalt in den Klavierauszug übernehmen ließ] das Ergebnis seiner Erfahrungen aus: Alle Hoffnungen, die des Jünglings bei seinem fröhlichen Eintritt in den ersten Lebenskampf, weiter die, die er auf den Liebesgenuss gesetzt hatte, und endlich die des Mannes, der nach den höchsten ideellen Gütern strebt, alle sind nur ein Wahn, ein Traum." Darauf folgt das vom Orchester begleitete Melodram, dessen Text teils Bahnsens Gedicht 'Finale' aus dem 'Pessimisten-Brevier' entstammt. Knappe bemerkt: "Die Vorschrift Kloses: 'Trotz der angegebenen Stärkegrade soll die Begleitung des Melodrams den Charakter des Traumhaften wahren', schließt den Gedanken in sich, dass das 'unauffällige Einsetzen des Orchesters, das zu immer größerer Kraft anschwillt und den Sprecher schließlich übertönt, den unmerklichen Übergang von dem Halbbewusstsein zum Traume, der allmählich die Herrschaft über den menschlichen Willen zurückgewinnt, symbolisch darstellt'." In der Folge verlangt der desillusionierte Protagonist den Eintritt in das Reich des Todes, fasst "den endgültigen Entschluss zur Selbstvernichtung", und dem dunklen dynamischen Höhepunkt folgen "zu den Abschiedsworten des Dysangelisten" die 'Nirwana'-Rufe des Frauenchors aus der Ferne, idyllisch begleitet von einem Bratschensolo. Über den Schlussteil heißt es bei Knappe weiter: "Der Tod hat alles Schreckhafte abgestreift. – In den mit Glocken ausklingenden Trauermarsch mischen sich die Eingangstöne des Werkes. Wieder jene vorwärtsstrebenden Harmonien der Fagotte, Hörner und der tiefen Klarinette, dann eine atembeklemmende Pause – der furchtbare Schlag des mit Tamtamklang vermischten Orchesters verkündet die Selbstvernichtung des Helden, der dadurch das Traumgespinst zerrissen hat, 'weil kein Dasein denkbar, das nicht mit neuen Qualen anhübe' [Pessimsten-Brevier].

Es hat sich manche Stimme erhoben, die die Einführung des sprechenden Dysangelisten als verfehlt bezeichnete. […] Zweifellos ist das vorliegende Werk nicht nur die problematischste Schöpfung Kloses, sondern eines der problematischsten Kunstwerke überhaupt.

Die zugrundeliegende Idee, die Anlage und die Ausführung des Aufbaus zwangen geradezu zu der vorliegenden Lösung. […] Die Einfachheit des Form des I. Satzes entspricht dem Inhalt: das Feld der Betätigung des Helden ist hier noch nicht

kompliziert, darauf weist die kräftige Sprache der Erfindung hin, ebenso deren instrumentale Einkleidung, die bei aller Pracht klar und noch frei von raffinierten Instrumentationskünsten ist, sich also stilistisch der Idee vollkommen anpasst." Nach der nochmaligen Erörterung des 2. und 3. Satzes fragt Knappe: "Wie sollte nun Musik, wenn sie den Gipfelpunkt ihrer Ausdrucksfähigkeit erreicht hat, imstande sein, darüber noch hinauszugehen, ohne ihr Wesen zu verlieren? Und erfordert denn nicht andererseits die dichterische Idee nun den Eintritt von etwas der Musik Entgegengesetztem, wenn erklärt warden soll, dass das bis dahin durch Musik Ausgedrückte nur ein Phantom war? Dies darzulegen vermag nur das nüchterne, erklärende Wort." Knappe schließt seine Ausführungen 1921, 25 Jahre nach Vollendung von 'Das Leben ein Traum', offenkundig als Sprachrohr des Komponisten: "Klose hatte damals, als er das Werk schrieb, diese pessimistische Weltanschauung. Und wenn er sie heute auch nicht mehr hätte, so wäre eine Änderung doch ausgeschlossen: Denn man bedenke doch nur: wohin sollte das führen, wenn ein Künstler, überhaupt ein Mensch, seine früheren Werke der Lebens- oder Kunstanschauung anpassen wollte, zu der er sich durchgerungen hat? Wäre dies möglich, so wäre es höchst bedauerlich; denn dadurch wäre jede Betrachtung seiner Entwicklung ausgeschlossen."
Zur Uraufführung kam Friedrich Kloses einzige symphonische Dichtung 'Das Leben ein Traum' am 8. Februar 1899 in Karlsruhe in einem Konzert des Großherzoglichen Hof-Orchesters unter seinem Musikdirektor Felix Mottl (1856-1911), dem Klose daraufhin das Werk zueignete, und der auch weiterhin entschieden für Klose eintreten und 1903 wiederum in Karlsruhe die Uraufführung von dessen einziger Oper, der 'dramatischen Symphonie' 'Ilsebill', dirigieren sollte. Den Dysangelisten rezitierte bei der Uraufführung der berühmte Großherzoglich badische Kammersänger Emil Gerhäuser (1868-1917). Mit adäquatem dramaturgischen Gespür gingen Kloses Werk, mit welchem das Konzert beschlossen wurde, Carl Maria von Webers Ouvertüre zu Schillers 'Turandot. Prinzessin von China', das Violin-Doppelkonzert von Johann Sebastian Bach (Solisten: Konzertmeister H. Deecke und Hofmusiker K. Bühlmann) und das 'Schicksalslied' op. 54 von Johannes Brahms voraus. Die Partitur von 'Das Leben ein Traum' erschien zunächst im Eigenverlag des Komponisten im Druck und wurde später von der Universal Edition in Wien übernommen. In den Jahren nach der Jahrhundertwende wurde 'Das Leben ein Traum' vor allem in München, wo Klose eine besonders treue und aktive Anhängerschaft hatte, des öfteren aufgeführt, so in den Odeonskonzerten des Orchesters der Musikalischen Akademie 1905 unter ihrem neuen Chefdirigenten (1904-11) Felix Mottl und 1911 unter ihrem einstigen Chefdirigenten Hofkapellmeister Franz Fischer (1849-1918).
Unser besonderer Dank gilt der Universitätsbibliothek Basel und dort insbesondere Frau Renate Würsch von der Abteilung Handschriften und Alte Drucke, deren stets schneller und umfassender Auskunft wir wesentliche Informationen verdanken, die im dort befindlichen Friedrich Klose-Nachlass zu finden sind.

Christoph Schlüren, August 2015

Aufführungsmaterial ist erhältlich vom Verlag *Universal Edition*, Wien (www.universaledition.de).

Friedrich Klose
(b. Karlsruhe, 29 November 1862 – d. Ruvigliana, 24 December 1942)

Das Leben ein Traum
(1896)
Symphonic Poem
for speaker (Dysangelist), women's chorus, viola, orchestral, off-stage wind band and organ

Movement I (p. 3)
Movement II (Über allen Zauber Liebe) (p. 33)
Movement III (p. 59) / attacca:
Movement IV. Finale. Triumphal March (p. 104) – Dysangelist's Monologue (p. 109) –
Melodrama (p. 110) – Funeral March (p. 122)

Preface

Friedrich Klose is a prime example of those composers whose names crop up again and again but practically none of whose music is ever heard. He is invariably mentioned whenever the question of Bruckner's important pupils arises. This was not the case during his productive years. But one reason why he had already been largely forgotten during his lifetime was undoubtedly his premature silence. After completing his *Five Songs after Giordano Bruno*, published by Universal in 1918, Klose regarded his musical output as finished. At least some information on his complete oeuvre can be obtained from the slender volume *Friedrich Klose* (Munich, 1921), written by the Munich conductor and professor of composition Heinrich Knappe and published by Dreimasken Verlag in its series *Zeitgenössische Komponisten*, edited by Klose's

acclaimed younger colleague Hermann Wolfgang von Waltershausen (1882-1954). This volume, written with Klose's assistance, gives no indication that his creative work had come to an end. To the present day it remains the standard work for Klose scholarship.

Knappe reports that "Klose himself determined that three elements must interact in his music in order to produce a work of art: an inner experience, its translation into artistic form, and musical inspiration." In the afterword he notes:

> "Whereas Pfitzner points to the Romantic composers Weber and Schumann, and Reger is remote from typical Romanticism owing to his close ties to the music of Bach, Klose and Richard Strauss number among the New Romantics. In the music of this school's primary figure, Wagner, we find traces of Mozart and others of late Beethoven. Strauss's muse is related to these Mozartean traits; Klose's art, in contrast, proceeds from Wagner's Beethovenian aspect. […]
>
> "Klose's music is typified by the principle of unity. He devoted a single work to each genre, thereby pronouncing, as it were, his final word on it. This is surely the deepest foundation for this strange and, to date, unique and solitary figure. Klose would probably be able to gambol in every field of musical creativity, for his powers of invention and his technical mastery are both irreproachable. But his artistic conscience prevents him from showing the public the stages of his evolution in these various fields. His struggles, which only come to an end when the work in question has given a clear account of his view on the nature of its genre, take place solely in his mind. Closely related to this fact is his utterly scrupulous and remorseless self-criticism – the same quality that distinguishes him as a teacher, forcing him to look for perfect expression after precisely weighing every option in conjunction with his students. In his lessons, he also reveals his excitement and open-mindedness toward everything of value that has been created in music throughout the ages, including the present day by his peers. This fact is the mark of a figure who, without regarding his own music as the one true path, views himself as a comrade-in-arms in mounting the highest pinnacles, and who honors art for its own sake rather than treating it as a vehicle with which to indulge his own vanity."

Here is how Knappe opens the biographical section of his book: "Friedrich Klose has only appeared before the public in the capacity of a composer. Apart from a few appearances on the conductor's platform, including one at the Swiss Musicians Festival to conduct his *Mass* or *Vidi aquam*, he has stood aloof from the goings-on of the performer's profession." The son of a captain in the Austrian military, Klose lost his mother at an early age. Her piano playing and singing were his earliest lasting musical impressions. Knappe reports that music, for Klose, was something that "transports us to a better world and opens up the heaven of better times," and that he always had "mental pictures" when listening to it. He often heard the funeral march from Beethoven's *Eroica* performed by military wind bands at burial services. At the age of seven he began to take violin lessons, but "considered the monodic character of the violin to be a shortcoming." Deeply impressed by Wagner's *Lohengrin* and Bach's *St. Matthew Passion*, he started writing his first compositions before receiving any instruction: "Over the next few years he completed symphonic poems, scenes and even entire acts of operas whose words he wrote himself. They manifest the results of his study of the piano-vocal scores to *Lohengrin* and the *St. Matthew Passion* and the impressions he received in the concert hall from Berlioz's *Queen Mab* and Liszt's *Les Préludes*." Vinzenz Lachner (1811-1893), the younger brother of Franz Lachner and a backward-looking professor at the Grand Ducal Conservatory in Karlsruhe, became his first teacher in theory and composition. Klose loved Wagner and Liszt, and Knappe has this to say of his studies:

> "At their very first meeting, Lachner made the imprudent mistake of poking fun at the masters whom this budding disciple of the arts most fervently admired. […] The teacher and his pupil acrimoniously parted ways after one and a half years. Klose saw the dogma of the infallibility of early harmonic theory shattered by the works of the New Romantics, and accused his teacher of philistinism. Lachner in turn refused to see any musical talent in his pupil, who failed to make serious progress, probably because of the struggle between theory and practice constantly raging in his mind."

Felix Mottl (1856-1911), the principal court conductor in Karlsruhe from 1881 and later one of the greatest admirers of Klose's art, was shown Klose's symphonic poem *Jeanne d'Arc*. Impressed by the orchestration, he recommended that the young man study with Anton Bruckner at Vienna Conservatory. But before then Klose, with only a moderate command of the piano and the violin, continued his general studies at Geneva University. There he received piano lessons from the famous Adolf Ruthardt (1849-1934), whose pupils also included Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) and Joseph Haas (1879-1960), and who taught the young man the basic techniques of fugue. In 1884 Klose enjoyed great success with the performance in Geneva of his symphonic poem *Loreley*; but aware of his lack of comprehensive skills, he turned to Vienna. Knappe explains what then happened:

> "In three and a half years, from January 1886 to July 1889, Bruckner exclusively taught the mastery of part-writing; there was no instruction in form or orchestration. Thus, the few practical tips Klose had received from Provesi [his piano teacher and solo cellist at Geneva Conservatory] were the only lessons in orchestration that the composer of the overture to the opera *König Elf* ever received. […] Although Bruckner generally took a dim view of every attempt at

> composition from his students during their theoretical training, Klose was enticed to interrupt his harmony assignments […] by trying his hand at composition. […] A symphonic movement never proceeded beyond modest beginnings. He had been Bruckner's pupil for half a year, and was spending his summer holidays in the Swiss town of Thun, when Liszt died. In his shyness, he had neglected to make the personal acquaintance of the only living leader of the New German School after the death of Wagner. […] He immediately lit on the idea of expressing his veneration for this master by composing a Mass. The work was soon underway and reached completion while Klose was still studying with Bruckner, who, he tells us, never saw a note of it.

Friedrich Klose's *Mass in D minor*, op. 6, was premièred in Geneva in early 1891 under the baton of Leonetto Banti, to whom he later dedicated his *Elfenreigen* ("Dance of the Elves," 1892) from Part II, Scene 1 of Goethe's *Faust*. Apart from several songs, Klose's other works are quickly listed: *Elfenreigen* was followed that same year by *Festzug* ("Festive Procession") for full orchestra. In 1896 he completed his orchestral magnum opus, the symphonic poem *Das Leben ein Traum* ("Life is a dream"), based on the motto of the philosopher Julius Bahnsen (1830-1881): "He who wants to bear witness to life's sorrow must use the heart itself as his stationery." This was followed in 1902 by the opera *Ilsebill* (he called it "a dramatic symphony") on a libretto by Hugo Hoffmann after the fairy tale *The Fisherman and his Wife*. In 1907 his *Prelude and Double Fugue* for organ (with four trumpets and four trombones in the final chorale) was published by Peters, and in 1911 he completed his setting of Heine's *Die Wallfahrt nach Kevelaar* for speaker, choruses, orchestra, and organ. In the same year Peters published his *String Quartet in E-flat major*, a "tribute, paid in four installments, to the stern German schoolmaster." In 1912 we find *Ein Festgesang Neros* (Nero's festive song) for tenor, mixed chorus, orchestra, and organ after Victor Hugo's poem *Un chant de fête de Néron*. In 1917 he completed *Der Sonne-Geist* ("The Sun-Spirit") for solo voices, choruses, orchestra, and organ, a setting of the like-named mystic poem of 1905 by Alfred Mombert (1872-1942), and one year later his *Five Songs after Giordano Bruno* for voice and piano, a work he dedicated to his wife. The latter two works were published by Universal in Vienna.

In 1906 Hans Huber (1852-1921), Switzerland's leading composer, asked Klose to join the staff of Basle Conservatory. Shortly after accepting, Klose received an appointment to succeed the prematurely deceased Ludwig Thuille (1861-1907) at the Munich Academy of Music. He worked for a year in Basle before relocating to Munich, where he taught until 1919. Among his students were Max Butting (1888-1976), Wilhelm Petersen (1890-1957), and Paul Frankenburger (Paul Ben-Haim, 1897-1984). He then returned to Switzerland, where he was awarded an honorary doctorate from Bern University in 1942. Shortly thereafter he died in his home on Lake Lugano.

Testimonies and Assessments

Many music lovers and connoisseurs among the Wagnerians considered Klose to be one of the towering composers of his era. Others saw his music fraught with problems. Here, for example, is the composer Joseph Suder (1892-1980), a student of Klose's in Munich, writing in his *Autobiographische Skizze*:

> "Klose, a pupil of Bruckner, had acquired a reputation as an acclaimed modernist with his prettily orchestrated *Elfenreigen* and his opera *Ilsebill*. Later I became acquainted with his oratorios *Ein Festgesang Neros* and *Der Sonne-Geist*. What was a modernist back then? It was the age when the Schumann-Brahms school squared off against Wagner-Bruckner-Strauss and their adherents fought each other tooth and nail. Klose stood so completely in the Wagner-Bruckner camp that he had not an iota of understanding or even respect for Brahms; more than that, he claimed to have little interest in classical and pre-classical music, which he saw more or less as preparatory stages to his own ideal. He also felt that chamber music as a whole was something inferior and unworthy of close study. His proclamation 'Brahms means the end of musical progress' was greatly annoying to me, for by then I had made Brahms one of my lodestars (thanks also to my piano teacher, Professor Roesger). That explains why my relations with Klose only began to warm toward the end of my studies."

Max Butting, who studied briefly with Klose in Munich, had very interesting things to say about him in his autobiography *Musikgeschichte, die ich miterlebte* (Berlin, 1955):

> "I keenly felt the battle between the Wagnerians and the Brahmsians. Still, Richard Strauss gained recognition in Munich very quickly, though surely local favoritism played a part. In 1909, for example, I focused my interest in 'new' style on Pfitzner, Reger, and Klose. Each of them had very active and vocal adherents who also arranged for performances. Since Klose composed very slowly, his friends ensured that, for example, the slow movement of a string quartet was performed before the entire work was finished. Klose's disposition is best characterized in his own words: once during lessons he drew our attention to the fact that every single note in his string quartet, bar none, was either thematic or motivic."

In 1913 Walter Niemann (1876-1953) presented a sketch of Klose in his widely read study *Die Musik der Gegenwart* (Berlin, 1915), in which he describes the composer as

> "the third dramatist among Munich's modernists […] His strength lies in symphonic and choral music in the grand style. […] This was already demonstrated in his early works, the symphonic poem *Das Leben ein Traum* with organ, women's chorus, speaker, and wind instruments, and *Elfenreigen*, with its emphasis less on the teasingly humorous side of Puck's magic realm than on its tenderly lyrical and contemplative sides. Through Klose – with the assistance of Liszt, Wagner, and Bruckner – Berlioz the sylvan romanticist bursts onto Munich's modernist scene, the characteristic Berlioz of *Dance of the Sylphs* and the *Queen Mab Scherzo*. Klose's struggle for new forms, his search by other means for the truly dramatic element denied him, […] is manifestly experimental in character. On the other hand, his music is for that reason all the less problematical: it is honest to a fault, warm-blooded, strongly felt, and natural. This evocative neo-romantic dramatist and Bruckner pupil is noted for the healthy and tranquil breadth of his themes and their development, the rich and deeply lit brilliance of his colors. Even in his chamber music he remains the loyal disciple of Wagner in the manner of its development, ever ready to approach his thematic groups and their continuation in grand sequences of 'endless melody.' In this breadth, in this wondrously flowing stream of melody, these Berliozian rhythms, heavy, rich, and original, in the fantastical romanticism of his nature portraits: in all of this lies something of Bruckner which he has introduced into Munich's modernism: a defiant and elemental musical force."

Adolf Weissmann (1873-1929), in his seminal treatise *Die Musik in der Weltkrise* (Stuttgart, 1922), confirms his reputation as a sneeringly judgmental critic whose acid tests not even Mahler or Strauss could pass, much less Klose, albeit for partly different reasons:

> "The nature and technique of this quite unusual man remain epicene. He is not a dilettante, but neither is he a master of form. His form, which he himself has had to fashion in accordance with his creative will, is already contradicted by his nature. The romanticist and the programmatic composer are both paralyzed by the ideologue. Bayreuth lies deep in his marrow, and such imagination as he possesses is endangered in its development by the trinity of Wagner, Liszt, and Berlioz. He is abstemious by nature and from a sense of responsibility. He seeks to present a prototype for each and every genre. But nothing definitive arises. The stimulating idea is always stronger than the creative gift. For his symphonic poem *Das Leben ein Traum*, he took a motto and a germinal idea from the pessimistic philosopher Julius Bahnsen. As one can see, we are somewhat removed from Schopenhauer, but not far enough. *Ilsebill*, a stage work, is the poetic exploitation of a project left behind by the composer's father. Fairy-tale and deeper significance: the idea of dizzying ascent and abrupt plunge, exemplified by the fisherman and his wife. But neither the theater nor the concert hall has a long-term demand for this sort of thing. *Der Sonne-Geist*, for solo voices, choruses, orchestra, and organ, is based on an inordinately profound poem by Alfred Mombert. In all these works Klose attempts to create new forms: the symphonic poem incorporates a spoken part for a Dysangelist; *Ilsebill* is a dramatic symphony; *Der Sonne-Geist* is detached from the essence of oratorio. And neither the *Prelude and Double Fugue*, offered to the shade of Bruckner with an ending for four trumpets and four trombones, nor the *E-flat major String Quartet* […] can deny their intrinsic insolidity. The forward-looking spirit is belied by music that is wholly normal, despite sidelong glances in a modernist direction, and rarely is the power of concision sufficient unto its task. The lack of creative sensuality is everywhere apparent."

Thirteen years earlier readers had received a completely different impression from Rudolf Louis (1870-1914) in *Die deutsche Musik der Gegenwart* (Munich, 1909):

> "Of Bruckner's many pupils only one, apart from Mahler, has stood out in the field of the symphony: Friedrich Klose. We have already touched on his 'dramatic symphony' *Ilsebill*, which falls into this category despite its misleading if not entirely unmotivated generic title. Before then, in 1896, he produced *Das Leben ein Traum*, a work which, though a symphony in the normal sense of the term, was nevertheless called a 'symphonic poem' by its creator (doubtless because of its 'program-musical' underpinnings). Klose the symphonist has one thing in common with Mahler: he is one of the very few German composers to be influenced *directly* by Berlioz (rather than *via* Wagner and Liszt), to the extent that the Berliozian model is clearly discernible in their music. Beyond that, these two composers could hardly be more antithetical. On the surface, Mahler is far more beholden to the Bruckner *school* than his younger fellow-student. For neither the Bruckner reminiscences not infrequently found in Mahler's music, nor the development of the formal pattern of the Brucknerian symphony, can be detected in Klose's symphonic output. However, as already mentioned, what connects Mahler and Bruckner lies *merely* on the surface. Klose, on the other hand, shares the essential quality of his teacher and master: he is one of those composers whose art leaves listeners in doubt as to its greatness and importance, but in absolutely no doubt as to its *sincerity*. In this respect, Klose is virtually unique among contemporary composers in that he nowhere wishes to appear to be anything other than what he is. No one is farther removed from any semblance of posturing and affectation. Klose is neither the strongest nor the most idiosyncratic creative talent of our time; but among those worthy of being called significant, he is probably the most *straightforward*. He invariably chooses the simplest and most natural expression for the things he wishes to say, and whenever the ideas or moods he wishes to convey in notes are such that they have already been expressed by others before him, he simply prefers to draw on his predecessors rather than misguidedly letting a need for forced originality falsify what has to be expressed.

> This gives his musical language that character of upright *sobriety* which stands it in such good stead, but which only those can afford who have something of their own to say. Even where he sees and creates something never seen or done before, the very manner in which he sees and does it manages to place the stamp of his distinctive personality on his creations."

Das Leben ein Traum

Entering into the intellectual and mental universe that formed the point of departure for Friedrich Klose's symphonic poem *Das Leben ein Traum* ("Life is a Dream") is no easy matter. In essence, its program was inspired by the pessimistic philosophy of Julius Bahnsen (1830-1881), specifically as set down like a fatal testament in his *Pessimisten-Brevier: Extractum vitæ* ("The Pessimist's Primer: a Life-Extract"), published by Theobald Grieben in Berlin in 1879 beneath the nom de plume "*von einem Geweihten*" (by an initiate), with its unstated allusion to "*dem Tod Geweihten*" (one who is doomed to die). Bahnsen was a highly contentious man of unparalleled thoroughness and a highly complex thirst for knowledge. Today he is known to historians of philosophy as the founder of characterology and a "real-dialectical" philosophical method first presented in *Beiträge zur Charakterologie* ("Essays on Characterology," 1867) and later pursued in such books as *Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt* ("The Contradiction in the Knowledge and Essence of the World," 1880). Proceeding from his mentor Schopenhauer, Bahnsen attempted to combine the latter's monism with Hegelian dialectics by allowing the Will, as expounded by Schopenhauer, to serve as the basis of the world's dynamism while precisely laying bare the endless multiplicity of individual wills. In this light, not only is reality a continuous struggle among irreconcilable opposites, but the inner life of each and every human being is subject to an irresolvable contradiction per se: the inexorable "collision of wills." He denies the possibility that the ceaselessly antagonistic "will-units" can ever be redeemed; and since the never-ending existence of contradiction forms the basic essence of the world, all these bitter conclusions result in a "tragic world-order." To be sure, there are paths leading out of this *cul de sac*, and in 1877 Bahnsen's *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen* ("The Tragical as World Law and Humor as the Aesthetic Shape of the Metaphysical") was published in Tübingen. The topic is, of course, timeless, yet it is not always easy to enter into the debates of this era, debates from which such unorthodox thinkers as George I. Gurdjieff and Jiddu Krishnamurti – two figures excluded from orthodox western philosophy to the present day – would later strike out on different paths.

Klose composed *Das Leben ein Traum* fifteen years after Bahnsen's death at a time when the debates were still raging and the associated sense of cultivated pessimism still widespread. It was preceded by the completion of his *Mass* (premièred in 1891), with which he attained mature mastery; his first purely orchestral work, *Elfenreigen* ("Elfin Dance," 1892), on the first scene from Part II of Goethe's *Faust* ; *Festzug* ("Festive Procession") for full orchestra, originally intended as a finale for an unrealized symphonic poem; and *Elegie* for violin or viola and piano (op. 7), dedicated to Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Heinrich Knappe was clearly in accord with the composer's own views when he wrote as follows on Klose's second great work, *Das Leben ein Traum*:

> "The motto appended to the work comes from the pessimistic philosopher Julius Bahnsen: 'He who wishes to create from life's sorrow must make his heart itself his writing tools.' It clearly implies that this symphonic poem is the artistic expression of a sorrowful experience – or rather the totality of many sorrowful experiences – endured by its creator. The transience, yea, the nullity of human existence, the frailty of joy, and the frequent futility of the struggle for non-material things: all are common experiences for anyone who approaches life with excessive expectations, even if he applies uncommon energy toward the attainment of perfection. How could a man like Klose, who from the very outset of his artistic career has prided himself in his quest for perfection and its preservation, have escaped this experience, which left such a deep mark on his psyche? […] I spoke deliberately of artistic expression in general, not solely of musical expression, for Klose, in *Das Leben ein Traum*, employs not only music as an expressive resource, he also resorts to the spoken word into order to communicate his ideas: he introduces the 'Dysangelist' – the bearer of ill tidings – who, having attained self-knowledge, propounds the negation of the will to live. Bahnsen explains the result of the fulfilled Will in the following words [from *Pessimisten-Brevier*], which were left unused in the symphony: 'At times we no longer know how rich we once were, nor how poor we are at present, but only that we can never again be happy – simply because at one time we were just that.'
>
> "The work is in four movements. The first three are purely instrumental, the fourth adds the Dysangelist, initially alone, then with orchestral accompaniment and a three-voice women's chorus. The orchestra is made up of double woodwind, four horns, three trumpets, three trombones, tuba, glockenspiel, xylophone, harps, strings, organ, and percussion inside the concert hall, and a wind orchestra (with serpent) and bells outside the hall. 'All the performers remain hidden from the eyes of the listeners.' Another instruction – that the concert hall should be plunged in darkness – was later revoked by the composer."

Knappe then goes on to provide an overview of the work's abstract program. His summation of the opening movement, written in free sonata form and reaching a "not quite hopeful" conclusion, reads as follows: "Hardly has the Youth left

behind his first bitter struggles with life than he must watch his boldest hopes gradually fade, and must stand at the graveside of many a proud desire. Life then entices him anew."

The second movement, marked "*Sehr langsam*" (very slow), depicts the wooing and consummation of love. Then:

> "a harshly dissonant harp glissando puts an end to the episode, pointing to the later words of the Dysangelist: 'A delusion! Gone like the sound of a harp swept away by a breath of wind!' But the luxuriant atmosphere again enshrouds the lovers' senses. With increasing urgency, tempestuously, in deep and gradually quickening gasps (expressed by rapid changes of meter among 6/8, 5/8, 4/8, 3/8, and 2/8 and the combination of the main theme with its inversion), the passions rise to the furious amorous rapture of blissful obliviousness to the world. All the more sudden is the plunge from the climax, which had burst forth in the full orchestra in swirling woodwinds and glockenspiel trills with 'the most excessive profligacy of strength.' All the more vapid is the disenchantment, and a violent nausea (stopped horns) seizes the satiated lover before he has fully experienced his sensual desire."

Once the love scene of the slow movement has vanished "like a dream," a "barren mood descends upon the two figures," and the third movement opens with unsteady images. Then lo and behold,

> "the goal beckons far in the distance, 'the proud castle with its flashing battlements, erected by a thirst for action on the sunlit heights of hopes confident of victory.' In a breathtaking run (rapid changes of meter among 3/4, 2/4, and 4/4), the Man rushes toward it, hastily hoping to achieve the happiness that appears before his eyes, now near at hand, now far away. Suddenly he is brought to a halt. Pedants stand in his way, obstructing his audacious run: a dry double fugue on a theme of moralizing character, derived from the mating call. In a spirit of mockery it is 'academically' combined with the Theme of Hope from the opening movement, sarcastically depicting his situation. But the Man bravely struggles through (vividly illustrated by a stretto on the first fugue subject above a sustained A). He frees himself from the shackles and begins the breathless chase anew, spurred onward to utmost exertion by a gentle and entrancing melody of Hope, the 'Angel of Light.' The Man feels that his strength will not abandon him, and emits a joyous cry of victory. Another audacious run (upward glissando on the harp), and the next step will take him to his goal. But he is met with annihilating resoluteness by a threatening 'Halt!' from the full wind and timpani. With withering mockery, the ascending staccato woodwinds and strings ridicule his repeated attempt to force his way to the goal. The Man then sinks to the ground, discouraged: life's struggles, the aspiration to live on in immortal works: all is but delusion, a fraud, a dream melting into nothingness. At this, the most terrible of all disappointments, all that remains is the will to negate life."

Accordingly, the epilogue-like finale begins with the off-stage wind orchestra stating the Motif of Thirst for Action from the first movement, now recast as a funeral march. Then the main orchestra takes over:

> "The music breaks off with a jolt. The Dysangelist raises his voice and intones a slow monologue [Klose goes on to alter it slightly and includes the altered version in the vocal score], lending voice to the sum of his experiences: every hope that the Youth had felt as he merrily entered the first of life's struggles, and those he had placed in the delights of love, and finally those of the Man striving for supreme non-material things: all are but a delusion, a dream."

There now follows a melodrama accompanied by the orchestra, with words taken partly from Bahnsen's poem *Finale* (from *Pessimisten-Brevier*). Here is Knappe's commentary:

> "Klose's instruction – 'Despite the specified dynamic level, the melodrama's accompaniment should preserve the dream-like character' – includes the thought that the 'subtle entrance of the orchestra, swelling to increasing force and finally drowning out the speaker, symbolizes the inconspicuous transition from semi-consciousness to dream, a transition that gradually regains supremacy over the human will.'"

Now the disillusioned protagonist demands entrance to the Realm of the Dead, almost "the ultimate choice of self-annihilation." The dark dynamic climax is followed by cries of "Nirvana!" from the distant women's chorus "above words of farewell from the Dysangelist," idyllically accompanied by a solo viola. Knappe now proceeds to the concluding section:

> "Death has lost all its terrors. The funeral march, fading away in peals of bells, mingles with the opening notes of the work. Once again the propulsive harmonies of bassoons, horns, and low clarinets, followed by a nightmarish pause – the terrible stroke of the orchestra blending with the sound of the tam-tam – announces the self-annihilation of the Hero, who has thereby destroyed the dream-phantasm 'because no existence is conceivable that does not begin with new torments' [*Pessimisten-Brevier*].
> Many a voice has been raised to call the introduction of the speaking Dysangelist misguided. […] The present work is without doubt not only Klose's most problematical creation, but one of the most problematic works of art altogether. The underlying idea, the formal design, and the structural execution virtually necessitated his chosen solution. […] The

> formal simplicity of the first movement matches the contents: here the Hero's field of activity is not yet complex, as we can see from its forceful language of invention and its instrumental garb, which, for all its magnificence, is clear and free of sophisticated tricks of orchestration, and thus perfectly adapted stylistically to the idea."

After again discussing the second and third movements, Knappe asks:

> "When music has reached the summit of its powers of expression, how can it be capable of transcending them without sacrificing its essence? And on the other hand, doesn't the poetic idea demand the entrance of something opposed to music to explain why that which has been expressed through music was only a phantasm? Only a sober word of explanation is capable of setting this forth."

Writing in 1921, a full twenty-five years after the completion of *Das Leben ein Traum*, Knappe ends his essay as the composer's staunch spokesman:

> "Klose espoused this pessimistic worldview at the time that he composed the work. Even if he no longer does so today, change would be out of the question: consider where it would lead us if an artist – or any human being – were to adapt his earlier works to the life philosophy or worldview that he has struggled to achieve? Even if it were possible, it would be greatly regrettable, for then any consideration of his evolution would be unthinkable."

Das Leben ein Traum, Klose's only symphonic poem, was premièred in Karlsruhe on 8 February 1899 by the Ducal Court Orchestra under the baton of its musical director, Felix Mottl (1856-1911), to whom Klose then dedicated the work. Mottl continued to champion Klose's music, conducting the première of his only opera, the "dramatic symphony" *Ilsebill*, in 1903, likewise in Karlsruhe. At the première of the symphonic poem the Dysangelist was spoken by Emil Gerhäuser (1868-1917), the famous *Kammersänger* at the ducal court. Klose's work concluded the concert, having been preceded, with a sure sense of dramatic structure, by Carl Maria von Weber's *Overture to Schiller's Turandot*, Bach's *Double Concerto* for two violins (played by concertmaster H. Deecke and court musician K. Bühlmann), and Brahms's *Schicksalslied*, op. 54. The score of *Das Leben ein Traum* was initially self-published by the composer and later entered the catalogue of Universal Edition in Vienna. In the early years of the century *Das Leben ein Traum* was heard fairly often, particularly in Munich, where Klose had a loyal and active following. It was performed at Munich's Odeon in 1905 by the Orchestra of the Academy of Music under its new principal conductor (1904-11), Felix Mottl, and again in 1911 by its former principal conductor, Hofkapellmeister Franz Fischer (1849-1918).

We wish to extend our special thanks to Basel University Library, and above all to Renate Würsch of the Department of Manuscripts and Early Prints, who was so kind as to provide us quickly and thoroughly with important information from the Friedrich Klose Papers preserved in the library's holdings.

Translation: Bradford Robinson

For performance materials please contact the publishers *Universal Edition*, Vienna (www.universaledition.de).